

NÉMETALFÖLDI MESTEREK BIEDERMEIERMÁSOLATAI A SZÉKESFŐVÁROSI GRÓF ZICHY JENŐ MÚZEUMBAN

Nemcsak módszertani kényszer, hogy fejtegetéseinket a biedermeiert közvetlenül megelőző korban is lehorgonyozzuk, hanem a gróf Zichy-képtár anyaga is magával hozza, hogy jelen sorok gyakran átlépik a kijelölt keretet. Ízlés- és szellemtörténeti szándékunk, kimutatni, hogy a XVII. század nagy németalföldi mesterei hogyan tükröződnek vissza a középeurópai biedermeier, avagy még szűkebb körre szorítva, a múlt század 10-es és 50-es éve között működött bécsi és pest-budai festők szemszögéből nézve. A legkülönbözőbb szándékokból (tanulmány céljából, gyűjtők és műkedvelők megrendelése folytán, nagy művészekért való rajongásból és least or no least tisztátlan szándékból) az egyetemes művészettörténelem jóformán minden korszakában készültek *régi műreemek utáinzatai*. Ezen kópiák kútfőeknek való felhasználása már olyan régi, mint ez a tudományszak maga. Különfélék lehetnek ezen másolatok közvetítte ismeretek is. Van rá eset, hogy az eredeti mű alakja csakis másolatokban maradt fenn, mely esetben a másolatok kútfői értéke roppantul nő. Így éppen a görög fénykor legtöbb szoborművéről csak római, gyakran még más anyagból készült kópiák adhatnak fogalmat. De ilyen esetben is, ha a mű még megvan, fontos következtetéseket vonhatunk le a későbbi másolatokból, netaláni átfestés vagy helytelen restaurálás esetében. Az egész művészettörténelem legnagyobbyszerű ilyfajta példája kétségtelen a nagy kínai mester Li-Lung-Min, aki már a II. században lemásolta és örök időkre képben megrögzítette elődei főalkotásait. Ide tartoznának — igaz, hogy tisztas távolságban — az úgynevezett festett képtárak¹ is, pl. Vilmos főherceg németalföldi helytartó ábrázolása gyűjteményében Teniers kezétől (Bécs, Állami Múzeum), ugyanennek a képtárnak szintén

Teniers által rajzolt «theâtre de peinture»-je, továbbá Gerseant műkereskedő cégtáblája Watteautól, a bécsi gyűjtemények Stampert—Prenner-féle leltára, stb. Ezen probléma nagyon érdekes variációját nyújtja Hans Jordann, a bécsi Staatsmúzeumban levő «Kunst-kabinettje», ahol a jobboldalon, elől látható, Lázár feltámasztását ábrázoló kép, nem Rubens híres berlini kompozícióját, hanem nyilván a Louvreben² őrzött vázlat után készült. Ezekhez pótlólag még felsorolhatjuk az id. Frans Francken által festett műtermet Krisztus megjelenésével a Fővárosi gr. Zichy-képtárban (XIX. tábla 2). Igaz ugyan, hogy merészség volna ezen képből akár mint a mester hasonló tárgyú antwerpeni, római, müncheni, schleissheimi, manheimi, bécsi, párizsi képéből egy nagyobb egységes képtárra következtetni. Valószínűtlen, hogy ezek a képek egy pontosan meghatározandó gyűjteményt ábrázolnának, ebbeli ismereteink mai állása legalább nem engednek meg ilyen következtetéseket. Szintén Franckennek tulajdonítanak már régebben³ a bécsi Schönborn-képtárban lévő nagyobb méretű képtárábrázolást. A felsorolt képeken ábrázolt összes művek közül csak a bécsi állami múzeumban lévőből — és itt is csak két kép eredetét — sikerült megállapítani. Az egyik Andreas Ortelius a Musée Platinben lévő arcképe Rubens kezétől. A másik pedig egy ötvösmester arcképe a bécsi állami Múzeumban.⁴ Ha azonban a Londoni National-Galleryban, rendszeren Staben-nek tulajdonított, hasonló tárgyú ábrázolás szintén Franckentől való, ahogy ezt már Bredius és Hofstede de Groot az 1893-ban kiadott katalógusukban javasolták, úgy a meghatározott képek száma is négygel nőne. Még pedig egy Paul Brill-lel, egy Jan Breughel-lel, egy Neeff-fel és egy Willem Nieulandt-tal.

Az ábrázolt gyűjteményekben szereplő képek azonosítását éppen ilyen mesternél, mint Frans Francken, roppantul megnehezíti, hogy a másolt mesterek stílusbeli minőségei a másoló modora mögött szinte teljesen elvesznek. A nagy keretképeken és a benne foglalt miniatűrökön egyaránt találkozunk a mester erős nem éppenséggel harmonikus színezetével. De embereinek vonásai is még az úgynevezett flamand romanizmus hatása alatt állanak, antikizálók és a tökéletes egyénítés hiányában leledzenek. Nem éppen a limine visszautasítandó az a gyanú sem, hogy ezek a képtárak ily összeállításban egyáltalában nem léteztek, hogy a mester ezeket ad hoc (talán csak emlékezetéből) összeállította, avagy saját vázlatait és műveit erre a célra felhasználta.

Erre engednek következtetni már a képecskék indentifikációjával járó nehézségek és e képtárbrázolások szokatlan nagy száma is: nem kevesebb, mint 11 darabról van tudomásunk. Ehhez járulna még a nagy stílusbeli rokonság a nagy és a kis képek, illetve képtárbrázolások és a másolt képek között. A Fővárosi Gróf Zichy-féle képtárban őrzött darabon igazolni látszik ezen feltevésünket még az ezen környezetben lejátszó vallási jelenet is. Ha a megváltó egy festő szent előtt megjelenik, úgy ennek csak így lehet mélyebb értelme, ha ez a műtermében történik, nem pedig egy idegen művészeti kabinetben.

Itt azonban nincsen szándékomban a kópiák kútffői értékét megvizsgálni, még egyes remekműveknek, későbbi másolatokból észlelhető utóhatásait sem akarom tárgyalni, hanem csak a másoló korszak művészeti felfogására kívánok szorítkozni, a másolás, kényszere által szükségessé vált állásfoglalásnak tanulságai alapján. Heinrich Wölfflin, a nagy német műtörténész «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» című munkájában, mely a látomások sokaságát, nem minden erőszakosság nélkül, az ismeretes öt fogalom-párrá beállítja, a látás történetének megvizsgálását vallja tulajdonképpeni feladatának. Kimutatja azután egy nagyon tanuságos példán, hogy hogyan változik ez a látás korszakonként; rámutat az Amsterdami városházára, mely épület modern fényképei e műalkotás rideg józanságáról, cél- és anyagszerűségéről, szinte barokkellenes jellegéről tanuskodnak és meglepő módra megcáfolják ezen épület ábrázoló egykorú és későbbi olajfestményeket és rajzokat, melyek mind a XVII. és XVIII. századból, szóval a barokk gyűjtőfogalom alatt jelzett korszakból valók. Említendő itt elsősorban Gerard Bergheyden érdekes alkotása.⁵ Ezzel kapcsolatban azt a követelést támasztja, hogy az építési alkotások vizsgálata a fényképeken kívül egykorú képekre is terjedjen ki. Az a fogalom, melyet fényképekből, mai ábrázolásokból, sőt magából az eredeti alkotásból (ha ez még fennáll) magunknak alkotunk egy bizonyos kor építészeti akarásáról, ilymódon lényeges helyesbítésre szorul. Wölfflin maga ezt a témát csak úgy mellékesen felveti, bővebben erre nem terjeszkedik ki, de úgy vélem, hogy ezen felfogás értelmében cselekszem még akkor is, ha a probléma tengelyét úgyszólván visszafelé fordítjuk és utána járunk a későbbi ízlésváltozásoknak a nagy műrecek másolatai nyomán: ha megvizsgáljuk egy korszak értelmét és értékét az előbbi

nagy korokhoz való viszonylatain, mivelhogy a dolgok ilymódú beállításánál mindig csak a másoló nem pedig a másolt idő ismerete gyarapodhatik. Lényegesen igazolja ezen felfogásunkat a müncheni Schack-féle képtár Ludwig Justi által végzett mintaszerű újjárendezése, mely a későbbi másolatokat teljesen külön kezeli és ezeknek az ízlés- és fejlődéstanilag roppant fontos műalkotásoknak egy hatalmas termet biztosítván, így a nagy múlt művészetét tükörképekben visszavarázsolja, mely beállítás természetesen, sőt talán elsősorban a tükrök minőségéről is hivatva volna tanuskodni. Igaz, hogy sokáig azt hitték, hogy csak a görög művészet ez a csalhatatlan fokmérő, melyhez irányítva minden következő kor igazodott volna. Ezen tétel ellen nem tehetünk kifogást még ma sem, legfeljebb érvényességének kizárólagossága ellen. Az összes művészeti korszakokhoz vezető viszonylatok fontossággal bírhatnak egy későbbi kultúra kritikai elemzésére. Minél magasabb értékű egy korszak, annál jobban használható ilyen egyetemes mértéknek, annál tanuságosabbak az eredmények. A receptív (vagy minthogy ez a terminus már egy értékítéletet előlegez) a későbbi korszak számára egy tudományosan indokolt körülírása Goethe szép versének :

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnst es nicht erblicken . . .

Az ilyen perspektívákra vannak beállítva az alábbi fejtegetések is. Céljuk : a biedermeierművészet viszonya a németalföldi, főleg a hollandus mesterekhez, a régibb művészet az újabb fejlődés tükrében vagy a XIX. század első felének művészeti befogadó-képessége a nagy németalföldiekkel szemben. Még mielőtt a képelemzések nyomán egy belső összefüggés fonalait megkeresnők, legyen szabad egypár, a két kor általános művelődési és szociális habitusára vonatkozó megjegyzést előrebocsátani. Igaz ugyan, hogy a biedermeierművészettel foglalkozókat az a veszély állandóan fenyegeti, hogy gyakran hosszabb kultúrtörténeti kitérésekre csábíttatnak, mely módszertani hibát még az ezen jelenések összefoglaló értékelésére törekvő legjobb művek sem kerülhettek el.⁶ Ez talán abban leli magyarázatát, hogy itten legnagyobbbrészt új tudományos területről van szó, mely eddig meglehetősen védtelenül ki volt szolgáltatva a dilettantizmusnak. A nélkül, hogy örökösen a tiszta művészettörténeti területről a művelődéstörté-

netire átbarangolnánk, legalább egyszer nyomatékosan kell hangsúlyozni, hogy ezeken a képeken egy eminens polgári értelem nyilvánul. Nem olyan felfogásban, mintha ezt a művészetet polgárok alkották volna, (mert akkor minden művészetet illetve ez a meghatározás) hanem szó van itten a polgárságról, mint műveket rendelő és ízlésképző tényezőről. Ezek a művek nem annyira a polgárság alkotásai, hanem a polgárság számára készültek. Itt és amott. Igaz, hogy egy érdemleges különbséggel. Mert ellentétben a máskülönben annyira rokon flamandokkal, hol a műpártolás főleg a nemesség és az egyház kezében nyugodott, Hollandiában kizárólagosan csak maguk az egyes polgárok jönnek számításba. Igaz ugyan, hogy ezek nagyobb polgári társaságokká, céhekké, patriciátusokká alakulhatnak. Az úgynevezett romanismus korszakában a barokkművészet gyakran rokon formákat mutat a Németalföld mindkét területén. Annál szembetűnőbb későbbi különválásuk. Hollandia a tulajdonképpeni barokkfejlődésben nem vesz részt. Ez a tényállapítás még az iparművészet legszélesebb hatásaira is visszakövethető.⁷ Csak Rembrandt hatalmas egyénisége hatol túl minden módszertani tételen és talán éppen azért összes honfitársai közül bizonyos barokkjellege van. Ez okból a késői barokkban, de a rokoko és klasszicizmus közti átmeneti időszakban erősen utánozták és másolták. A leghíresebb Rembrandtmásoló a drezdai Christian Ernst Dietrich, Mányoki Ádám kor és sok tekintetben vetélytársa, ki a németalföldi mestereket, de főleg Rembrandtot a megtévesztésig tudta utánozni. Korában óriási népszerűségnek örvendezett és nem csak laikusok körében. A lengyel-szász udvar nagyon is hozzáértő művészeti intézői, maga a király és választófejedelem, Brühl gróf kancellár, v. Heinecken, v. Hagedorn stb. elhalmazták megrendelésekkel. Sőt még Párisból is ír a művésznek a derék Joh. Georg Wille 1755-ben, szóval már mint híres rézmetsző: «Wenn ich hier Alles hersetzen sollte was mit Recht zu Ihrem Ruhme gesprochen wird, so müsste ich etliche Blätter Papier schreiben».⁸ Ez pedig nem csak Wille egyéni nézete, ki maga önzetlenül örült, hogy német honfitársát Párisban, a műértők városában annyira felkarolják, hanem hivatkozhatik elsőrangú műgyűjtőkre is, mint pl. de Vence grófra és másokra, kiknek egyetlen vágya, hogy Dietrich festményeit megszerezhessék. Csak az óvatos Harmsnak, a tabellák⁹ érdemes szerzőjének nem tetszett ez az irány és erősen leszólja a maître-t,

«als ob er die capacité besäße alle maîtres in ihrer Manier imitieren zu können».¹⁰ A rá következő kor Harmsnak adott igazat és Dietrich tényleg feledésbe merült. Most újabban megint találkozzunk gyakrabban az ő nevével, mintha egyáltalában a késői XVIII. század művészete ma renaissance-át élné. Dietrich leg-tökéletesebb kópíája, ha ugyan ennél a kétségtől való tehetőséget és szinte hihetetlen sokoldalúságot igénylő teljesítménynél még másolásról szólhatunk, a leipzig Museum Richterianum¹¹ címlapja, mely ugyan nincsen szignálva, de tekintetével arra, hogy e mű legtöbb képeit Dietrich rajzai után C. F. Boetius metszette és arra is, hogy ezen a lapon a különféle mesterek modorait frappánsan jellemző képtár tárul elénk, Dietrich szerzőségéhez alig férhet kétség. Ez reánk nézve már azért is érdekes, mert az itten leközölt művek között szerepel Rembrandton kívül többek közt egy Wouwermann és egy Dirk Stoop. A fővárosi Gr. Zichy-Múzeum őriz egy Dietrich-képet, melyhez Rembrandtnak ugyan kevés köze van, mely azonban nagy hasonlatosságot mutat az említett Dirk Stoop ábrázolásaival. Dietrichnél nem valószínűtlen azon feltevésünk, hogy a Zichy-képtár ezen képe is csak másolat Dirk Stoop vagy egy hozzá közel álló mester után. Biztos és flott technikája tagadhatatlan. Ezen képek előtt most már megértjük, amit Harms már hivatkozott levelében mond, hogy t. i. az ezermester művészete egy Wouwermannal szemben megbukott. Ez talán az egyetlen mester, akivel Dietrich eredménytelenül próbálkozott. Wouwermann aprólékos gondos ecsetkezelését egy egész világ választja el Dirk Stooptól és C. W. E. Dietrichtől. Hogy Dirk Stoop mennyire kedvelt mester volt, az a tény is fényesen igazolja, hogy már a tulajdonképpen biedermeierben is, értve ezalatt Ferenc császár korát, a nagyban mégis konzervatív hajlamú Denon 1809-ben a bécsi gyűjtemények dézsmálásánál 18 ritka Stoop-metszetet kiválasztott,¹² melyek közül az átadásnál még 6 darab hiányzott, de még Champagne udvari kamarai fogalmazó ügyes tárgyalásai is csak egyet tudtak visszaszerezni, míg a többi ötöt a Párisi Bibliothèque Nationale a mai napig még őrzi.¹³ A Rembrandt-másolók sorába lépett nyilván Dietrich hatása alatt egy fiatalabb, hozzá még magyar származású kortársa, a Pozsonyban született és mint lipcsei akadémiai igazgató meghalt Oeser Ádám Frigyes. Naiv közvetlenséggel nyilatkozik erről Hagedornnal szemben:¹⁴ «Selbst habe ich eine Nachahmung nach Rembrandt

zum Radieren gemacht. Sie müssen mich aber nicht im Verdacht haben, dass ich für Rembrandt leben und sterben wollte. Es geschieht nur darum, um angehende arme Künstler zu etwas Geld zu helfen. Nun kenne ich aber keinen guten Meister, dessen Geschmack so geliebt wird, als Rembrandt. «Ezenkívül Oesernek egy 1776-ban festett oltárképe, mely Krisztust és az apostolokat Emmausban ábrázolja, azért érdemes figyelmünkre, mert a mester még egyszer szülővárosához, Pozsonyhoz kapcsolja. Ezt a képet a pozsonyi evangélikus templom sekrestyéjében őrzik és «erősen átfestett és utánaötétedett» epithetonnal szokták emlegetni. Kételyek támadhatnak azonban, hogy ezek a sötét, majdnem fekete tónusok az idő rovására irandók-e vagy pedig szándékosak? Hasonló tárgyú képről még a Nicolai és Moses Mendelsohn által kiadott «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste» (1776. évi XVIII. kötet 198. l.) emlékezik meg, megjegyzevén: éjjeli kép Rembrandt modorában. Alphons Dürr¹⁵ ezt a két képet két külön alkotásnak tartja. Én azonban úgy vélem, hogy az említett kép azonos a pozsonyival és hogy a sötét tónusok könnyűszerrel a művész rovására könyvelendők, aki ehhez azzal a megfontolt szándékkal fogott, hogy Rembrandt hatását utánozza. Innen van, hogy ez a kép annyira különbözik többi alkotásaitól. Tudjuk, hogy még ilyen előkelő műkedvelő, mint a tudós drezdai képtárigazgató, C. L. v. Hagedorn is festészeti kísérleteiben, főleg fejtanulmányaiban nagy előszeretettel szintén Rembrandtot utánozta.¹⁶ A század vége felé Rembrandtot már kevésbé másolják, az irodalomban is mindritkábban említik. Az egész vonalon győzött a klasszicista ideál. A klasszicizmus roppant lassú kimúlásával párhuzamosan a 20-as és 30-as években szintén csak nagyon óvatosan bukkannak fel az új látási formák. Ezek már megint keresik a kapcsolatot a hollandusokkal, de nem Rembrandttal, hanem a hozzájuk sokkal érthetőbben beszélő tájkép-, arckép- és genrefestőkkel.

Ezekhez a mesterekhez nem csak esztétikai törekvésük, hanem társadalmi érzületük is húzza. Mert a hollandus művészet, egy ethno-geografiaiilag orientálódott, egyes kultúrköröket határoló szemlélet szempontjából nézve, a polgári akarás legnagyobb-szerű megtestesítőjének tekinthető. A biedermeierben pedig az általános történelmi evolúció polgári formákat öl. Azt mondhatnók, hogy a XVII. századi Hollandiában a polgárság hősisítését

látjuk, míg a XIX. század első felében a hősiesség polgárosodásával vagy nyárspolgárosodásával van dolgunk. Ezen egyetemes közép-európai folyamatból a hazai fejlődésünk is kivette a maga részét, mely elsősorban a közeli Bécshez kapcsolódik. Ez éppen ellenkezője egy szemrehányásnak, mivel e korszak bécsi mesterei, ami a felfogás frissességét, az elrendezés ízlését, a biztos rajzot és a festői érzéket illeti, kétségen kívül első helyen állanak. Különben éppen ezekben az években a művészek egy olyan élénk oda- és visszaözlése észlelhető Bécs és Pest-Buda között, mint soha máskor. Hogy nem mindig Bécs volt az adó fél, Borsos, a két Schimon, Barabás stb. nevei eléggé bizonyítják, kik legalább olyan otthonosak voltak Bécsben, mint minálunk. Említésre méltó még ezen összefüggésben, hogy az akkoriban keletkezett bécsi magángyűjtemények közül (a nagy főúri gyűjtemények, Liechtenstein, Schönborn, Lamberg stb. még a XVIII., sőt a XVII. századból valók), eltekintve a Czernin-féleltől, magyar gyűjtő hozta össze éppen a három legnagyobb és legelőkelőbbet. A legjelentősebb, már tulajdonosa révén rendkívül érdekes gyűjtemény kétség kívül Böhm József Dániel, szepesolaszi születésű medailleuré volt. Ez mint művész a magyar közönség előtt is eléggé ismeretes alak, hiszen számtalan egykorú és későbbi irodalmi termék foglalkozik vele. A gyűjtő és műértő azonban, ki benne szinte ideális típusá fejlődött volt, majdnem teljesen feledésbe merült. Csak a genialis Henszlmann már 1865-ben, Böhm halála után nyomatékosan rámutatott a mester egyéniségének ezen roppant tanulságos oldalára.¹⁷ Ezenkívül még gróf Festetich Sámuel páratlan gyűjteménye tarthat számot érdeklődésünkre. Alapítóját a minden magyarországi személlyel és ténnyel szemben nagyon is óvatos és gyanakvó R. v. Eitelberger Wien legszellemesebb gyűjtőjének nevezte.¹⁸ Harmadiknak említendő még az eredeti Fehérváry Gáboré, melynek azonban már akkor inkább fluktuáló jellege volt és egyhamar beleolvadt a két előbb felsorolt múzeumba és az ezen körhöz szintén közel álló Pulszky Ferenc gyűjteményébe, és így — igaz, hogy csak részben — megmenthető volt számunkra. Amennyire jogunkban áll, sőt kötelességünk, eredeti kulturális értékeink és nemzeti teljesítményeink után kutatni, olyannyira rá kellene mutatni arra is, hogy egyetemes szellemi folyamatok mindig erősen és termékenyítően hatottak reánk és hogy tiszta magyar kérdések — ellentétben keleti szomszédainkkal — mily gyakran kitágul-

nak általánosabb érvényességű problémákká. Ezen okokból szeretném megtartani a középeurópai fejlődésre nézve már véglegesen elfogadott, gúnynév jellegéből már teljesen kivetköztetett «biedermeier» elnevezést, a Lyka Károly által javasolt «táblabíróvilág művészete» fogalmának mellőzésével.

A mi a kor művészettörténeti értékelését illeti, még a nagy közönség által szinte csalhatatlan káténak tekintett Jul. Meyer-Graefe *Entwicklungsgeschichte-je*¹⁹ a szűkebb értelemben vett biedermeier-művészetet elsikkasztja, kiragadja belőle csak a nazarénusokat és Menzelt, szóval a két végső pólust és ezeket próbálja elemezni túlon túl minden gyökérszerű összefüggésükön, úgyszólván hideg vegyi úton. Én ellenben azt hiszem, hogy ez a korszak is a maga helyén fejlődési tényező volt s hogy az intim művészet (tájképfestés, portrait és genre) fejlődése szorosan belekapcsolódik a polgári szellem kialakulásába, érvényesülésébe, illetve visszaszorításába. Ilyen korszakokban a monumentális művészet is jellegzetes átváltozáson megy keresztül, mely változást ugyan az a művészi akarás határozza, mely az intim művészetben kifejeződik. A rhythmus rendesen a következő: a természet keresése éles ellentétben a közvetlen azelőtt uralkodott formálisan komponáló és elvont művészettel szemben (ami párhuzamos esetünkben romanizmus és klasszicizmus). Erre következik a festői ábrázolás egy fénykora, tájkép-, csendélet-, állat- és ember-genrefestés, mely festői átalakulással szemben a naturalizmus jellege semmitmondó. A főszerep mindkét, minket ehelyt érdeklő korszakban az arcképfestésnek jutott, sőt az ezenkívül még divó tájkép-, architektura- és genrefestést is a portrait-művészet egy nemének tekinthetjük. A tájképfestészetben a természet földrajzilag hűséges ábrázolására fektetnek súlyt és épületek ábrázolásának nem csak gyönyörködtető, hanem egyszersmind oktató jellege is van. Mind e három művészeti ág pótolja a mai fotografiát, melynek előfutárja a lithographia ezen kor legkedveltebb technikája.²⁰

Ehhez a művészethez diametrális ellentétben áll, hic et ubique a közvetlen előbbi korszak, az úgynevezett klasszicizmus, melyet ugyan a legnemesebb gondolatok fűtöttek s amely nagyon erős volt programmokban, annál gyengébb a technikában. Ez természetesen kevésbé áll a klasszicista irány azon képviselőire, kikre még a barokk festői hagyományai és bravuros technikája

hatottak. Ezekhez tartozik tagadhatatlan az ifj. Giovanni Battista Lampi is, kit nem csak mint számos pesti művész tanítómesterét (pl. Schimon Ferdinánd) és mint a Pálffy- és Zichy-családok udvari festőjét, hanem 1808-ban Budán történt letelepülése révén is, számos kapocs fűz fővárosunk kulturális életéhez. Ő még minden szálával a barokkban gyökerezik, dacára annak, hogy Heinrich Füger leghűségesebb követője volt. Elég csak Rubens úgynevezett bundás Vénuszának a Főv. Gr. Zichy-képtárban őrzött másolatára utalni. (XIX. tábla 1.) A tulajdonképpeni Biedermeyer mesterekre egy Waldmüllert, egy Barabást, sőt a mesteréhez még sok tekintetben közelálló Schimon Ferdinándot ily feladat előtt bajosan tudjuk elképzelni. Lampi még vállalkozhatik erre, hogy akarásban és tudásban egyaránt hajótörést szenvedjen. Mert eltekintve minden formai különbségtől, hová lett az előkép és az egész Rubens-kör utólrérhetetlen festékanyaga? Azok a színek, melyek annyira elvakítják a szemlélőt, hogy az inkább fényképekhez nyúl, ha az iskola- és műhelyképeken gyakran előforduló elrajzolásokra és egyéb elégtelenségekre rá akar jönni. Már a számtalan craquelure-t, mely hálószerűen betakarja Lampi egész képét, továbbá a bundabélés hígított rózsaszínét és a teljesen semleges hústónust egy világ választja el Rubens alapozásától, koloritjától és bőrábrázolásától. Az arcél a korizlésnek megfelelően az egyenes görög profilhoz megközelítette a képsíkba szorítván a homlokat és az összes frontális arcrészeket és kompozíciójában egy bizonyos tektonikus felépítést mutat. Mindez azonban a közvetlen élet rovására megy. Egészen más vonásokat találunk Rubensnél. Már a homlok sem ereszkedik egyenesen le, hanem jobban domborodik előre és a középtengelye felé. A szemöldökök közelebbre állanak egymáshoz és jobban ívelődnek. Az orr háta ezáltal mindjárt kezdetben élesebb és nagyobb szögben tér el az egyenes vonaltól, mint Lampi a görög ideálhoz közelített kópiájában. Az orrfalak jobban válnak ki az orcától és nem húzódnak fokozatosan le az arc síkjába, mint a klasszicista másolónál. A szem maga nagyobb, jobban domborodik és mélyebb árnyékok választják el az orrtól és az orcától. Az orrcimpák nyitottabbak és erősebb élettől látszanak lüktetve. Az orca húsos része gömbölyűbb és a szájszög felé, ha nem is éppenséggel gödröcskét, de mégis egy gyenge árnyékoló mélyedést okoz, mely kedves részlet Lampi kópiájában teljesen elvész. Rubens Vénusza a dia-

démszerű fejdísz és a fátyolt nélkülözhetette, mellyel Lampi ábrázoltját díszítette, még minden stílusbeli eltérésen túl. Nem éppen másolás számba mehet az ifj. Lampi egy másik képe, Haeberlein táncosnő ábrázolásával, mely természetszerűen csak későbbben készülhetett, még pedig 1814-ben és amely jelenleg a nagyon becses dr. Heymann-féle bécsi gyűjteményben van. Ebben az esetben visszaülteti modelljét, a bécsi kongresszus gyakran szerepelt és ünnepelt táncosnőjét a XVII. század ízlésébe és Rubens művészeti felfogásába. Ugyan abban a testtartásban és ruhában, illetve ruhátlanságban pózol a buja női test, mint Helene Fourment. Az arcél ez esetben már a hasonlatosság követelményeinek megfelelően kevésbé görögies. A színezés igaz még nem emlékeztet Rubens pompájára, da valahogyan halkán mégis eszünkbe juttatja legalább mesterünk friauli hazájának zománcát. Hogy Lampi még tiszta portraitébrázolásait is klasszikus kompozíciók értelmében beállítja, bizonyítja Zichy Mária Doménika (szül. Lodron-Laterano grófnő) arcképe Domokos nevű kis fiával, kit egészen késői Empire-Madonnának festette. Ez a kép 1896-ban a bécsi kongresszus kiállításán nagy föltűnést keltett és akkoriban Betty d'Orsay grófnő tulajdonában volt.²¹ Szerzőjének pedig elhiszük, hogy ez a Fra Bartolomeo után tanulmányozott kompozíció neki jobban felelt meg, mint a Rubens-féle beállítás.

Arra azonban, hogy hogyan ítélkezett az egész korszak Rubens fölött, félelem és gáncsnélküli tanunk van Karl Schnaase²² személyében, ki híres Reisebrief-jeiben erről következőképpen nyilatkozik: «Ha azonban meg akarjuk vizsgálni, hogy fejtette meg feladatát, útjában áll ennek a jelenleg (azaz 1834-ben) a róla legalább Németországban általánosan elterjedt nézet. Majdnem kivétel nélkül azt tartják, hogy nyers érzéki és ízléstelen felfogása csak durva helyzetekben tűrhető és hogy nagy tehetsége inkább a művészetek lealacsonyítására, mint előmozdítására szolgált volna. Vagy más helyen:²³ Bármennyire is idegenkedünk az említett (nyers, érzéki) képektől, ezek mégse igazolják azokat az ítéleteket, melyeket az ember most lépten-nyomon Rubens felett hall. Ezen bírálatok rendszerinti forrása a nagy flamand mesternek az olasz művészettel való egyoldalú összehasonlítása és azért helyénvalónak vélem, hogy Rubenst a legkiválóbb olasz iskolákkal egybevevessük. Még aminap olvastam valahol, hogy Michelangelo de Caravaggio és Paolo Veronese művészetéből külön modort

alkotott volna magának, alapjában azonban mindig naturalista maradt volna. Való igaz, hogy Rubenst természetesebbnek nevezhetjük, ha az antik művészetével vagy Raffael földöntúli tisztaságával vagy a későbbi ideálistákkal összevetjük. (Az ideálisták alatt Schnaase csak az olasz manieristákat érthette.) Az olasz naturalistákhoz azonban ezért még semmi köze. Ezek a művészet elfogulatlanságát sértő szándékossággal összehordják a legélesebb ellentéteket. Festményeiknek uralkodó tónusa mély sötétség, melyből azután kirívó fények és erős színek előtörnek. Naturalistáknak nevezték, mivel formáikat éles ellentétben az ideálisták (azaz manieristák) antikizáló formáival a közönséges életből merítették. Ez a kimondottan rút és ráncos alakok világa különben még kevésbé természetes, mint Guido legkedveltebb modorának édeskes lénye és tejfehér hústónusa. Ezen zavaros világnak és keresett hatásoknak nyomát se találjuk Rubens tiszta és friss *œuvre-jében*. Marad csak negatív hasonlatosságuk, hogy mindkét csoport nem az antik világ és az eklektikus iskola esztétikai elvei után igazodnak és hogy Rubensnél is előfordulnak oly formák és csoportok, melyek nemteleneknek mondhatók.» Schnaase nyilatkozata nemcsak azon szempontból érdekes, hogy mi mondanivalója volt tudományunk, mint nagyobb összefüggésekre és teleológiai idealizmusra beállított disciplínának atyamesterének a Rubens nevével körülírt tüneménnyel szemben, hanem miért és mily szemrehányások ellen tartotta szükségesnek mesterünket megvédeni. Említésre méltó, hogy még oly fölényes szellem, mint Schnaase még ilyen a Winckelmann és Lessing körüli művészeti elméletből átvett fogalmakkal dolgozik, mint pl. «edel» vagy «unedel». A Caravaggiora való hivatkozás és Rubensnek tőle való állítólagos függése át van véve a Henszlmann Imre²⁴ által is nagyrabecsült Hirt²⁵ egykorú publikációjából. Caravaggio hatását akkoriban, de a barokk írói is erősen túlbecsülték és ebből kifolyólag minden nagy művésznél keresték.²⁶

Ezen irodalmi bizonyíték után most már azért is következzék egy művészeti, mivel ez az Országos Szépművészeti Múzeum legbüszkébb háborúutáni gyarodását képezi és nyilván Rubens erős behatása alatt készült. Az első bűnbeesés ábrázolására czélok Jakob Jordaens kezétől. Igaz ugyan, hogy erről a képről *biedermeier-kópia* nincsen. De volt. Mert ez a darab nyilván abban a korban, a múlt század 30-as éveiben lett átfestve és

lévén ez régi főúri tulajdon, bizonyára itt Magyarországon, még pedig tulajdonosa határozott kívánságára. Ezen átfestés összehasonlítása a mai — azaz hála Beer József királyi tanácsos úr mesteri restaurálásának — az eredeti tényállással e két kor szak viszonylatainak és diszkrepanciáinak tanulmányozásához ily közvetlen és tanulságos példával szolgál, hogy szinte magától illeszkedik bele a felvetett problémába és megkívánja ezen roppant érdekes eset behatóbb vizsgálatát. Ez a kép, melyet máma alig merne valaki elvitatni a fiatal, még erősen Rubens hatása alatt álló Jordaenstől,²⁷ világosan mutatja, hogy mi tetszett ennek a (itt szabad tán feltételelesen mondani: pesti) biedermeiernek és még világosabban, mitől idegenkedett. A szemek látvonalai természetellenes lökessel ki vannak forgatva eredeti tengelyükből: az extátikusan felfelé és vissza vetett fej a képsíkba és a profilba kényszerült: az eredetileg merész alulnézetben ábrázolt arc egyszerű reliefnézetté lett. Még fokozottabb értelemben áll ez a testről, mely főleg az összes visszfények elsímítása miatt elvesztette egész nagy mozgását és buzgó elevenségét. Éva széles csípői és hatalmas combjai túl brutálisaknak tetszhetnek az átfestő ízlésének, avagy a megrendelő nem annyira Winckelmann, Lessing vagy magyar átültetésben Kölcsey, hanem az úgynevezett aufklärísták népszerűsítő esztétikájától (Sulzer magyar követői Szerdahelyi, Sófalvy, Verseghi) által befolyásolt érzelgősségének és így eredeti szélességük két harmadára vannak redukálva. Úgy hat ez az átfestés, mintha a derék George Forstert hallanók, ki szemére veti Rubensnek, hogy a pikturának megszabott határokat már átlépi és oly hatásokra tör, melyeket csak a költészet képes elérni. (Itt Lessing Laokoon-jának hatása nyilvánvaló.) Más alkalommal kannibális húscsarnokról beszél és a mi nekünk szinte felfoghatatlannak tetszik éppen Rubenssel szemben, az erőtlenség kitörülhetetlen benyomását találja a mester emberábrázolásaiban. A düsseldorfi képtár végső ítéletét összehasonlítja, természetesen nagy hátrányára, Klopstock leírásával a Mesziászbán. Húskezeléséről pedig következőképpen nyilatkozik: a lógó, lefentyős, elernyedett hús, a körvonalak és végtagok esetlensége stb. Nem kevesebb, mint négyszer használja a «flamand elhízottság» jelzőjét. Rubens kompozíciója szerinte egyenlő a kaosz rendjével. Jordaenst visszataszítónak, utálatosnak és zavarosnak találja. Forster²⁸ ítéleteihez azonban hozzá kell fűznünk, hogy nem egy

jött-ment ignoránstól származnak, hanem egy korának egész műveltségéből táplálkozó szellemtől. Ez az ember mélyen belelátott a művészeti alkotás minden megnyilatkozásaiba és éppen Rubens arcképeit a legbensőbb megértés szavaival méltatja. Ferde ítéleteiben a flamand mesterek kompozíciója, eszmeszegénysége és húsábrázolása felett, egész korával osztozkodik. Műve éppen ezért nagyon olvasott könyv volt és minálunk is Kármán József²⁹ átültetésében a művelt rétegek kedvenc olvasmányához tartozott. E korszak érdekes hozzávalójának tekinthető, hogy Kármán elmulasztotta forrását megnevezni. Ez különben az addigi, főleg latin nyelven írt magyar esztétikai irodalomban általános gyakorlat volt. Sófalvi, Szerdahelyi, sőt még maga Kölcsey is gyakran szószerint átvesznek egész bekezdéseket Herder, Lessing, Winckelmann, Sulzer, Baumgarten és mások munkáiból.³⁰ Akárhogyan is gondolkozzunk ma erről, lehetetlen ezen átültetések óriási művelődési értékét letagadnunk. Legnagyobb hatása Kármán művének volt, amit az a körülmény is könnyen magyaráz, hogy ebben az esetben nem elvont esztétikai problémákról van szó, hanem eleven, a korszak műízlésének szempontjából talán még túl eleven remekművekről. Ebből láthatjuk, hogy 20–30 évvel a szóbanforgó kép átfestése előtt már közkézen forogtak hasonló nézetek Rubens és Jordaens művészetéről. A régi pesti szalonok, hol Kármán, «a pesti Alkibiades» gyakran megfordult, állandóan szőnyegen lehettek az ilyen témák. Ez a szaloni élet roppant érdekes mozzanata Pest-Buda művelődési fejlődésének, melyre főleg az irodalomtörténészek³¹ újabban már gyakran rámutattak. Általános szellemtörténeti jelentősége azonban még nincsen kellően kiaknázva. Elsősorban említendő Gróf Beleznay Miklós tábornok özvegyének, Podmaniczky Mária Anna bárónő szalonja. Ennek a körnek óriási jelentősége van a modern értelemben vett pesti műveltségi ideál kialakulása körül, hogy a szellemes hölgyet bátran pesti Rachelnek nevezhetjük. Úgy mint későbbben Berlinben Rachel Varnhagen van Ense szalonjában, itt is a Goethe-kultusz állott az általános érdeklődés középpontjában és pedig nem annyira költészete, mint világnézete, bölcsellete és általánosabb jellegű irodalmi tevékenysége. Beleznayné még tetemes anyagi áldozatoktól sem riad vissza, mint pl. a Kármán szerkesztőségében megjelent «Uránia» negyedévi folyóirat finanszírozása volt. Ebben az előkelő körben a Jordaens-kép tulajdonosa

is fiatal korában magába szívhatta azokat az eszméket, melyek az évek folyamán benne azt a szándékát érlelték, hogy ezt a festményt megértő lélek által átfestesse. Az általános ízlés ugyanazon megnyilatkozásával állunk szemben ez esetben is, mely úgy a művészet irodalmi adalékokból (Forstertől Schnaaseig, avagy Kármántól Henszlmannig), mint a művészeti alkotásokból kiolvasható volt. Minden iskolázatlan szemnek is azonnal feltűnik a női testek érdekes karcsúsága a flamand mintaképekkel szemben. De itt, Jordaensnál a férfitestnek is hiányzott az a csiszoltsága, melyet a mult század 30-as éveiben mindenkitől, ahogy látjuk, még Ádámtól is követeltek. Az átfestő mindenekelőtt megkísérelte Ádám eleven, szerinte talán vad, arckifejezésébe valami korszerű gyengédséget belecsempészni: sötét torzonborz haját lényegesen világosabb fürtökbe kényszerítette és a szépen ápolt szakállal eltünteti e hatalmas test eredeti nagyralátottságának utolsó nyomát is. Az eltérések különben is jóval szembeszökőbbek és lényegesebbek, mint az előbb tárgyalt Rubens-Lampiféle esetben. A körülbelül 20—25 év alatt a művészeti felfogások észrevehetően eltolódtak Lampira és nemzedékére, a rokoko örökségeként megmaradt egy bizonyos nagyobbszabású ecsetkezelés, mely a flamandok modorának nem éppenséggel kongeniális volt, de mindenesetre jobban illett hozzájuk, mint a félénk, pedáns, már kifejezetten nyárspolgári tempó a 30-as évekből, melyekben a Jordaens-kép ezidőtájt még névtelen átfestője működött. A mi anonymusunk különben nem a legutolsók közül való, mert a tulajdonképpeni biedermeiernek a bevezetésben hivatkozott pozitív tulajdonságai, mint az aprólékos, de végtelen biztos technika, a festékkezelés szoliditása, sőt még határozott érzék a festői hatás iránt, felismerhetők voltak a kép átfestett állapotából is. Ezen réteg alatt el volt rejtve gyönyörű érintetlenségében, még a régi eredeti olajozásban Jordaens ábrázolása.

Ezen példák után, melyek az emberábrázolással voltak kapcsolatban, legyen most szabad áttérnünk a régi hollandusok és a biedermeier mesterek által egyaránt nagy szeretettel körülfogott tárgyköire, a tájképfestészetre. Itt most már a Fővárosi Zichy-képtár abba a ritka szerencsés helyzetbe juttat, hogy e művészeti ágnak mindjárt két vezető szellemét tudjuk egymással szembesíteni: Jakob van Ruisdael és Ferdinand Georg Waldmüller (XX. tábla 1). Ezen példa még azon nem alábecsülendő értékkel

bír, hogy nem csak a biedermeierkópia, hanem az eredeti alkotás is magyar tulajdonban van, az Országos Szépművészeti Múzeumban. Igaz, hogy ez a mű ott mostanáig Roelof Jans Vriess, Ruisdael gyengébb vetélytársának műveként szerepel. A katalógus legújabb kiadása azonban már Ruisdaelnek tulajdonítja. Ezen a képen még annyi igazi hangulattal és intimitással, az ecsetkezelés annyi finomságával találkozunk, hogy a fel fogásában, de technikában is lényegesen durvább Roelof Vriess nem igen jöhet számításba. Igaz ugyan, hogy Vriess legtöbb munkáin olvasható szignatura IR a Ruisdaelével meglehetősen megegyezik, az egyszerű R azonban, mely Ruisdael későbbi *haarlemi* idejében prædomináló és mellyel az előkép mintájára Waldmüller másolata a Zichy-múzeumban is el van látva, Roelof Jans Vriessel nem igen hozható vonatkozásba. Itt különben még tág terület nyílik a grafológusoknak. Ha igaz, hogy az írás jellemző kifejezését, a betűk alakját és összekötésük módját lényegesen befolyásolja az író tempója és a kéz egyéni energiája, úgy a festő autogrammjá meg kell, hogy feleljen a festői előadásnak, mely végeredményben ugyanazon tényezőktől függ. Az elvétve előforduló csak R-rel ellátott képek talán kivétel nélkül csak stíluskritikai attribúciók. Az irodalmi források Vriess életrajzához különben sem nyújtanak támpontokat, úgy hogy maga Bode³² a hollandi művészettel foglalkozó első művében még nem ismeri. Hogy Vriess e két szignaturát megtévesztés céljából használta volna, teljesen kizárt dolognak kell tartanom. Hiszen tudjuk Houbrackenból,³³ hogy Jakob van Ruisdael a maga korában nem nagyon keresett mester volt, hogy küzdenie kellett a mindennapi kenyérért, hogy működési helyének gyakori megváltoztatása is erre vezethető vissza, hogy tehát az ő nevével való visszaélés a mondottak után nem éppen ügyes taktikának nevezhető. Ez volt a helyzet későbbben is. Johann Georg Wille³⁴ a már említett élesszemű párisi rézmetsző ugyan már egy 1773-ban Hagedornhoz címzett levelében megemlékezik a birtokában lévő Ostadéról, egy friss Teniersről és egy pompás Jakob Ruisdaelről. George Forster ellenben és nyomán Kármán is van Goyent, Berghemet, Wynnantsot méltatják, Ruisdaelről mélyen hallgatnak. Jakob Ruisdael értékének felfedezése a mai értelemben a romantikának az érdeme. Csak August Wilhelm von Schlegel³⁵ a drezdai képtárban levő Ruisdael-képeket is melegen ünneplő előadásai

törték meg a jeget. A romantikához pedig a fiatal Waldmüllert még számtalan szál fűzi. Így tehát a mi esetünkben egyelőre be kell érünk azon szerintem megdönthetetlen megállapítással, hogy Waldmüller maga az általa másolt képet valódi Ruysdaelnek tartotta. Ez nem éppen oly kevés, mint talán az első pillantásra tetszik. Waldmüller első fejlődési éveiben roppant sokat másolt. Csak Ruysdael-kópiákat négyet ismer a különben nem minden tekintetben megbízható életrajzírója, mely tény minden esetre bizonyos tudatos előszeretetre vall.³⁶ De ezen úgyszólván mennyiségi kritériumon túl is találhatunk még számos belső összefüggésüket igazoló kapcsot. Egyelőre csak a bemutatott kópiára kívánok szorítkozni. Igaz ugyan, hogy az érett mester írásában gyakran erőlyesen kikelt minden másolás ellen, ezt tanulmányi³⁷ célokra teljesen perhorreszkálván. Ezen jelenséggel szemben azonban tekintettel kell lenni, hogy ezek a fejtegetések elsősorban az akkor divó akadémiai rendszer ellen irányultak és mindig egy bizonyos polemikus éllel vannak megírva. Egyes nagy mesterek pl. Paolo Veronese ellen való nem mindig teljesen indokolatlan kiutasításainak dacára, mesterünk kiváló képismertő volt és ebbeli tudásának gyakorlására gyakran nyílt alkalma mint a bécsi Akadémia gróf Lamberg-féle gyűjteménye kusztozának.

Ami most már jelen képünket illeti, úgy a jobb oldalán lévő félig elszáradt fa Ruysdael képeinek egész sorozatán felismerhető így Drezdában, Bécsben, Lützschénában, akár mint a másik teltebb, bokorszerű fa szintén a Szépművészeti Múzeumból, melyet úgy a Louvreben, mint a braunschweigi képtár pompás tájképén viszontláthatunk. Az első fatípus ábrázolása után egy kópiát is ismerünk, még hozzá szintén Waldmüller kezétől a stájerországi tartományi Múzeumban (Joanneum) Grácban, mely különben is sok hasonlatosságot mutat a Zichy-képtár festményével. Mind két képen látjuk a Haarlemi liget egy kedves részletét. Bal fele meglehetősen szabad, jobb felét pedig átvágja egy diagonálisan felhúzó hegyszakasz, melyet egyes szabadon álló fák betakarnak, köztük az említett félig elszáradt törzs is. Amilyen könnyen lokalizálhatók Ruysdael erdőrészei, oly nagy fejtörést okoznak nagy számú vizesései, melyeket Hollandiában bizony hiába keresünk. A mesternek egy állítólagos skandináviai utazásával hozták ezeket összefüggésbe, mely föltevés azonban, tekintve életrajzában a régi irodalomnak (főleg Houbrackennek) köszönhető világos és hézag-

nélküli voltát, tarthatatlannak bizonyult. Egy érdekes adalék ez a realizmus oly bonyolult, lényegében talán sohasem kimeríthető problémájához, mely egyszersmind kritériumot nyújt Waldmüller művészeti teljesítményéhez. Mert ez élesre kihegyezett polémiaiban (Waldmüller nem csak az ecsetet, hanem a tollat is bámulatos mesterséggel forgatta) állandóan hangoztatja, hogy a természet szemlélete, felfogása és megértése az alapja minden művészeti tevékenységnek. Itt azonban érvénybe lép a Georg Simmel³⁸ által oly élesen körülvonalozott kétféle realizmus, mely nem csak a kívülvilágban, hanem sokkal közvetlenebb és elsődlegesebb megjelenési formában az alkotó művész egyéniségében keresendő. Ez egy ilyen esetben, mint a miénkben, még tanulságosabb, ahol a művész szembe helyezkedik egy másik egyéni realitással. Az éles, majdnem félénk ecsetkezelést nem szabad visszavezetni a kezdő bátortalanságra, mert ezt a pontos részletkezelést (mely különben a régi hollandusok örökségeként tekinthető és amelyet Waldmüller saját heves tiltakozásának dacára csakis a régiek másolásának köszönhet) a mester legjobb későbbi, a 30-as és 40-es évekből származó tájképfestményein is észlelhetjük. A hollandi eredetivel szemben feltűnő a mi esetünkben is a rajznak nagyobb élessége, sőt keménysége a kompozíció nagyobb arányú fellazítása mellett. Közös azonban mindkét mesternél a barna, zöld és kék színek tartózkodó harmoniája és a világos térbeli elrendezés. (A légperspektíva Ruisdaelnál szabadabb és meggyőzőbb, mint a XIX. század mesterénél). Csakhogy Waldmüller munkájának a maga nemében elragadó tiszta és takaros volta, a felszín ragyogó finomsága és fénye végeredményben mégis csak azt eredményezi, hogy Ruisdael művének minden nagysága és monumentalitása kicsinyesen és polgáriasan szinte középosztályszerűen hat. Késői műveinek vonalvezetése már gyakran egy, szinte keletlenül érintő, a szó kevésbé hízelgő értelmében régi mesteri keménységgel tüntet, mely még fiatal korának kópiáiban is teljesen hiányzik. Hogy Waldmüller tehát teljesen mentes legyen hollandi befolyásoktól, a mondottak után nehezen elképzelhető.³⁹

Amit tájképművészete egyes motívumainak megmagyarázásának céljából indokolatlanul ráfogtak Ruisdaelra, az Everdingen-család számos Houbracken, Leermans, Dechamps, Immerzeel stb. által említett tagjainak legjelentősebbikére nézve hiteles tény. Aldert van Everdingen romantikus körülmények között tényleg

Skandináviába jutott és innen felejtethetlen ihleteket kapott egész későbbi tájképművészete számára, mely főleg sziklás hegyvidékekkel és zuhanó vízesésekkel excellál. Hogy ez a hatalmas hegyvidék hogyan hatott az osztrák Alpesek egy fogékony fiára, erről tanuskodik egy Aldert van Everdingen után készült kópia a fővárosi gróf Zichy-múzeumban Friedrich Gauermann kezétől (XX. tábla 2). Ez a művész, ki különben korának legkiválóbb és leghíresebb állatfestője volt, életében egy párszor bejárta Stájerországot, Salzburgot, a Salzkammergutot és Tirolt, mely tájak őszerejéből szintén egy erős és romlatlan természet szólal meg. Érdekes, hogy Aldert első mestere Roland Savery volt, ki Rudolf császár óhajára szintén tanulmányozta Tirol jellegzetes vidékeit. Savery pedig Ruisdaellal, Berchghemmel, Paulus Potterrel, Karel Dujardinnal, Hendrik Roossel, Wouwermannal és Aldert van Everdingennel azokhoz a mesterekhez tartozik, kiket Gauermann különös előszeretettel másolt. Ellentétben Dietrichhel, a rokonmesterrel a biedermeier mestereknek, főleg a Wouwermann után festett kópiák oly megtévesztően sikerültek, hogy egy tudós kortárs R. v. Eitelberger kiemeli, hogy bizony jó műérzék és iskolázott szem szükséges egy eredeti Wouwermann és egy Gauermann-kópia megkülönböztetésére. Gauermann különben, akár mint Peter Krafft és Danhauser mindig tudatában volt a régiekkel való belső összefüggésének, éles ellentétben Waldmüller kicsit pózoló ellenszenvével. Waldmüller gyakran hangsúlyozott kifogása, hogy a régi művészek másolása csak az akadémiai oktatás helytelen beállításának köszönhető, ebben az esetben nem helytálló, mivel Gauermann egész életén át egyetlen kapcsolat nem fűzte sem a bécsi, sem egy másik akadémiához. Amit ő tudott, csak saját éles szemléltető tehetségének és — bevallottan — a régi mesterek tanulmányozásának köszönhetette. Jelen képét még nem lehetett határozottan azonosítani a maga előképével, sok általános elmondásában azonban hasonlatosságot mutat Everdingen Bécsben (Állami Múzeum és Czernin-képtár), Berlinben, Münchenben, Stuttgartban és Braunschweigben lévő skandináviái tárgyú képeivel, melyekből a Dal-Elf, a Glommen vagy a Göta-Elf zúgása az osztrák festőt talán emlékeztette a gasteini zuhogó patak vagy a felső Inn-völgy motivumaira. Megjegyzendő még, hogy ezen ábrázolások vadregényes jellege nem oly jellemző ellentétben áll a biedermeier-művészek aprólékos technikájához, mint pl. Waldmüllernél.

Eltekintve attól, hogy az eddig tárgyalt mesterek jelenleg a fővárosi gróf Zichy-múzeum állományához tartoznak, még bizonyos többé-kevésbbé laza viszonylatban állottak magyar állapotainkkal. Legszorosabb lehetett ez a viszony az átfestett Jordaenskép névtelen mesterénél, kit a pest-budai környezetbe kellett helyeznünk, eléggé indokolt még G. B. Lampinál, valamivel lazább, de tanítványa, Zichy Mihály révén nagyon is említésre méltó Waldmüller-nél, hogy azután Gauermannál, kit különben Bécsben is teljesen «sui generis» művésznek kell tekinteni, egészen eltűnjenek. Kovács Mihályban ellenben és Kaergling Henriettában, kik ebbe a sorozatba símán beleilleszkednek, már két született magyar művésszel találkozunk. Kovács Mihályt valószínűleg mestere Danhauser térítette erre az útra, amelyen később, hála báró Orczy László támogatásának, Olaszországban Markó Károlyval közösen tett vándorútjain, tovább haladhatott. Kaergling Henriettánál, Kaergling festő leányánál, kinek másolatai és eredeti kompozíciói már 1841-ben az első pesti műkiállítás alkalmával nagy érdeklődést keltettek, az a kevés életrajzi támpont is, melyekről tudunk, annyira ellentmondó, hogy ma még lehetetlen művészeti tevékenységének csak félig kikerített képét is nyújtani. Így Kertbény⁴⁰ szerint 1835-ben született. Ezen adat természetesen éles ellentétben áll 1841-ben történt föllépésével, mikor már egy csendélettel, egy gyümölcsképpel és egy fiatal jósnővel szerepel, valamint a következő években készített másolataival Guido Reni, Carlo Dolci, Rembrandt és van Dyck után.

Ezt a sorozatot napjainkig lehetne folytatni. Utalok csak a Velasques, Rembrandt, Tintoretto, Murillo, Goya, Raffael és Tizian festményei után festett másolatokra Balló Ede mester kezétől, akit különben első mestere, a Rahl-tanítvány Griepenkerl révén a biedermeierkorhoz bizonyos — hogy úgy mondjam — unokai kötelekek fűznek. Csakhogy az ő viszonya a régiekhez nem oly naiv és közvetlen. Őt már az idők patinájának a problémája is izgatja, másolataiban ezt akarja a mai tényállástól absztrahálni. Érdekes, hogy az akkori kritika is élénken foglalkozott ezen kérdéssel.⁴¹

Ebből láthatjuk, hogy nem csak a világtörténetet (ahogyan ezt Goethe kívánta), hanem a művészettörténetet is időről-időre át kell írni, nem csak azért, mert rengeteg új adat kerül napvilágra, hanem főleg azért, mert új nézetek támadnak, mert egy haladó kor oly szempontokra jut, ahonnan a multnak új szemszögből való látása és méltatása válik szükségessé. *Horváth Henrik.*

JEGYZETEK

¹ Th. v. Frimmel: *Gemalte Galerien*. Berlin, 1896.

A műbarát I. évf., 2., sz. 26. l., -n-j. A műtárgyak hamisítása. II. Kópiák (tisztán a gyűjtőtechnika szempontjából).

Rendszeres összefüggésben tárgyalja H. Tietze: *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig, 1913. 223. l.

² F. m. Haberditzl: *Nachtrag zur Abhandlung: Die Lehrer des Rubens*. Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses. B. XXVIII., 289. l.

³ Hormayers Archiv. für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, Wien, 1830., 168. l. Berichte u. Mitteilungen des Wiener Altertumsverein, Jhrg. 1892.

⁴ Frimmel Th. v.: *Gemalte Galerien*, Berlin, 1896., 6. l.

⁵ Kevésbé szembeszökő a különbség a jelenlegi optikai tényállás és J. v. Campen nagy rézkarcműve között. J. v. Campen: *Afbeelding van't stadt huys van Amsterdam*, 1664, Widt. Ez könnyen magyarázható a 23 duplalap nagyságú metszet didaktikai szándékából, de itt is észlelhető egy bizonyos eltérés a festői és mozgalmas irány felé.

⁶ Lyka Károly: *A táblabíróvilág művészete*. Bpest, 1922. — Friedrich Reischl: *Wien in der Biedermeierzeit*. — Ludwig Hevesi: *Österreichische Kunst des XIX. Jh.* Wien. — Max v. Boehn: *Biedermeier*. Deutschland 1814—1848. Berlin. — Richard Hamann: *Die deutsche Kunst des XIX. Jh.* Leipzig. — Rudolf Oldenburg: *Die Münchener Malerei im XIX. Jh.* — P. F. Schmidt: *Biedermeiermalerei*. Delphin-Verlag. München, 1922.

⁷ G. Lehnert: *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*. Berlin. 51. l.

⁸ Torkel Baden: *Briefe über die Kunst von und an C. L. v. Hagedorn* Leipzig, 1797. 329. l.

⁹ Harms: *Tables historiques et chronologiques des plus fameux peintres anciens et modernes*. Braunschweig, 1772.

¹⁰ Torkel Baden, 186. l.

¹¹ J. E. Hebenstreit: *Museum Richterianum*. Leipzig, 1743.

¹² Hans Schlitter: *Die Zurückstellung der von den Franzosen im Jahre 1809. aus Wien entführten Archive, Bibliotheken u. Kunstsammlungen*. Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung. B. 22. 1901. I. 111. l.

¹³ Ferd. Mençik: *Die Wegführung der Handschriften durch Denon*... Jahrb. d. kunsth. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses. XXVIII., XVII. l.

¹⁴ Torkel Baden: 228. l.

¹⁵ Alphons Dürr: *Adam Friedrich Oeser*. Leipzig.

¹⁶ i. h. 183. l.

¹⁷ Pester Lloyd 1865. 240. szám. Henszlmann: *Über Joseph Daniel Böhm und sein Museum*.

¹⁸ R. v. Eitelberger: *Gesammelte kunsthistorische Schriften*. Wien, 1879. I. kötet 192. l.

- ¹⁹ J. Meyer-Graefe: Die Entwicklungsgeschichte der Malerei. Berlin.
- ²⁰ Hogy ez a technika nemcsak nagy népszerűségnek örvendett, hanem gyakran legmagasabb elismerésben is részesült, bizonyítja a Főv. Múzeumban levő V. Ferdinánd által 1835-ben kiadott diszes engedély-okirata Tomola Ferdinánd pesti lithográfus számára.
- ²¹ L. Hevesi: Altkunst-Neukunst, Wien, 1809. 276. l.
- ²² Karl Schnaase: Niederländische Reisebriefe. Stuttgart u. Tübingen 1834. 261. l.
- ²³ i. h. 274. l.
- ²⁴ Henszlmann Imre: Párhuzam az ó- és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészi fejlődésre Magyarországon. — Pest, 1841. — Bevezetésül bírálja az uralkodó esztétikai nézeteket és Winckelmannnal és Lessinggel szemben Hirtet és Ruhmort pártolja.
- ²⁵ Hirt: Künstlerbetrachtungen. Berlin, 1830.
- ²⁶ v. ö. Roger de Piles: Abregé de la vie des peintres. Claude Vignonról, kit máma mesterétől Martin Freminet-től (Caravaggio ellenlbasának a manierista Cavaliere d'Arpino leghűségesebb tanítványától) alig lehet megkülönböztetni... s'était passionné de bonne heure pour la manière du Caravage et fit dans ce goût la des tableaux d'une grande force.
- ²⁷ A másik annak idején a berlini Lepke-ház által rendezett aukcio alkalmával Stockholmba jutott példány valószínűleg egy egykorú kópia, mit már a pentimentik teljes hiánya és egy felső 8—10 cm-es sáv elszakasztása eléggé bizonyítanak. Ezenkívül még a stíluskritikai lelet, mely a restaurálás előtt magától értetőleg még ingadozó volt, világosan tanuskodik képünk eredetiségéről.
- ²⁸ George Forster: Ansichten vom Niederrhein, Brabant, Flandern, Frankreich England. Berlin, 1791. Band I. 10.
- ²⁹ Kármán József: Remekek a düsseldorfi palotában. Uránia 3. kötet.
- ³⁰ Radnai: Aesthetikai törekvések Magyarországon. Bpest, — Kölcsény: Nemzeti hagyományok. — Révhegyi Rózsi: Kölcsény mint æsthetikus. Budapest, 1913.
- ³¹ Pintér Jenő: A magyar irodalom története Bessenyei György fellépésétől Kazinczy Ferenc haláláig. Pest, 1913. I. kötet, 258. l. Pintér különben Kármán kérdéses cikkét szinte fordításnak vagy kivonatnak tartja.
- ³² Bode: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig, 1883.
- ³³ Arnold Houbracken: Die groote Schouburg (Wiener Quellschriften IV.).
- ³⁴ Torkel Baden: Briefe über die Kunst etc. Leipzig, 1797. 360. l.
- ³⁵ A. W. v. Schlegel: Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Kiadja Jakob Minor. Heilbronn, 1884. 2. kötet.
- ³⁶ Arthur Roessler: Ferdinand Georg Waldmüller. Wien, 2. kötet.
- ³⁷ Ferdinand Georg Waldmüller: Das Bedürfnis eines zweckmäßigen Unterrichtes in der Malerei u. plastischen Kunst. Wien. — Imitation, Reminiscenz und Plagiat. (Frankfurter Zeitung.) — Andeutungen zur Belebung der vaterländischen bildenden Kunst. — Metternichhez intézett Pro memoria. (Kiadva A. Roessler Waldmüller könyvének 2. kötetében.)

³⁸ Georg Simmel: Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Berlin. Kurt Wolff. 1917.

³⁹ Richard Hamann: Die deutsche Malerei des XIX. Jahrhunderts. Leipzig, 1913. 106. 1.

⁴⁰ Kertbény: Ungarns Männer der Zeit. 1861. — Művészeti érté-
kének rövid összefoglalását találjuk a műbarátban I. évf. 1912. 2. szám,
29. 1. Schoen Arnold tollából. 44. — Molnár Sándor: Balló Ede másolatai.
Politikai hetiszemle. 1908 nov. 15. — Nécsey Ladislás: Le Velasques de
Budapest, Revue de Hongrie, 1908. I. 498. 1.